

Die undatierte Generalbassschule schreibt demnach Werckmeisters subtil veränderte Lehrinhalte fort. Ihre vielen hier aus Platzgründen nicht im Einzelnen aufgezählten Mängel, die in keiner der Schriften Werckmeisters in dieser Vielfalt und Menge anzutreffen sind, machen die Annahme mehr als wahrscheinlich, dass sie ohne Mitwirkung des Autors postum kompiliert worden ist. Schon bei der Veröffentlichung des *Cribrum musicum* hat ein der Familie Nahestehender mitgewirkt, und die Publikation der *Paradoxal-Discourse* wurde von den Familienangehörigen nach der fertigen Vorlage herausgebracht.¹¹ Sind jene 1706 noch zu Lebzeiten Werckmeisters zur österlichen Büchermesse angezeigt worden, so findet sich ein Verkaufshinweis für die Generalbassschule erweiterten Umfangs zuerst 1714; er bezieht sich allerdings auf deren ein Jahr später erschienene zweite Auflage.¹²

Christhard Zimpel (Berlin)

Der kadenzielle Prozess in den Durchführungen bei Joseph Haydn

Spielerisches und planvolles Komponieren in den Streichquartetten*

Joseph Haydns Streichquartette sind vor über zweihundert Jahren entstanden. Mich spricht ihre Klarheit im Aufbau und ihre Bildhaftigkeit an. Sie scheinen fest geformt und haben gleichzeitig etwas Ungebundenes und Leichtes. An jedem Quartett interessiert mich vor allem der Kopsatz. Diese ersten Sätze zeichnen sich durch einen formalen Reichtum aus.

Besonders die Durchführungen sind Orte von Freiheit und Experiment. Sie sind zwar immer motivisch abhängig von der Exposition, aber ihr tonartlicher Verlauf ist viel weniger vorgeformt als diese. Tonartlich gebundene Abschnitte wechseln mit Modulationen ab, Stufen werden aufgesucht und wieder verlassen. Die Musik fließt oder wird durch Schlusswendungen gegliedert und unterteilt.

Haydns Quartettschaffen ist umfangreich, von drei Pausen abgesehen hat er immer wieder Quartette komponiert. Die Herausgeber der Werke Joseph Haydns¹ gehen von

C-Dur und a-Moll auf das Zentrum F zu beziehen: Sie gehen jetzt von C aus. Diese Reihenfolge wird ohnehin durch den Beginn mit C suggeriert.

11 In den *Paradoxal-Discoursen*, S. 10 haben die Herausgeber aus verständlichen Gründen ein NB eingefügt

12 Vgl. Albert Göhler, *Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien*, Leipzig 1902, Reprint Hilversum 1965, S. 93f., Nr. 1677 bzw. Nr. 1673.

* Das Referat ist eine Kurzfassung der Dissertation, die im Juli 2004 an der TU Berlin verteidigt wurde.

1 Joseph Haydn, *Werke*, Reihe 12: *Streichquartette*, Bd. 1–5, hrsg. von Georg Feder, Sonja Gerlach, Horst Walter u.a., München 1963–2003.

68 Quartetten aus, die Haydn original für diese Besetzung geschrieben hat, über die Hälfte sind in dieser Ausgabe schon erschienen. Die noch von Hoboken angenommene Zahl von 83 ist überholt. Von den 68 Quartetten enthalten 60 einen Kopfsatz in Sonatenform, bei dem ich jeweils die Durchführung untersucht habe.

Die analytische Erforschung der Quartette ist bisher einseitig verlaufen.² Die Kopfsätze wurden vor allem unter dem Gesichtspunkt der motivisch-thematischen Arbeit dargestellt. Diese Verengung des Blickwinkels setzte bereits mit der beginnenden Haydn-Forschung im 19. Jahrhundert ein und ist seither tradiert worden. Den Durchführungen wurden lediglich Einzeluntersuchungen gewidmet, und zwar zumeist mit dem Ziel, deren Individualität herauszuarbeiten.

Auch die Sonatentheorie verhinderte ein angemessenes Verständnis von Haydns Formenvielfalt. Die Annahme einer idealtypischen Sonatenform musste scheitern, denn es gibt bei ihm mehrere. Folgerichtig setzte die Kritik der Sonatentheorie an dem Werk Haydns an, besonders nachhaltig wurde sie von Jens Peter Larsen vorgetragen.³ Die Kritik war notwendig, sie konzentrierte sich allerdings wieder auf die Exposition.

Bei meiner Arbeit stand ich also zwei Problemen gegenüber. Erstens bilden die Durchführungen der Quartette in der Haydn-Forschung ein Desiderat. Wenn sie bisher analysiert worden sind, dann einseitig unter motivischen Gesichtspunkten. Und zweitens fehlt eine Analysemethode, die allen Durchführungen der Kopfsätze standhält, sinnvolle Vergleiche ermöglicht und die ganze Bandbreite von Haydns tonartlicher Gestaltung erfasst.

Der Ausgangspunkt meiner Untersuchungen war die Vermutung, dass es sinnvoll ist, die Form der Durchführungen aus dem tonartlichen Geschehen und weniger aus den motivischen Beziehungen abzuleiten. Dahinter steht die Hoffnung, dass sich so die Durchführungen miteinander vergleichen lassen und nicht mehr nur einzelne, individuelle Ausprägungen sind. Mich interessierten die Tonartenverläufe der Durchführungen, also die verwendeten Stufen in ihren unterschiedlichen Intensitäten und die Modulationen. Wie ist es Haydn möglich gewesen, eine solche Vielfalt an Tonartenverläufen zu schaffen?

Eine vorläufige Antwort sind die überlieferten Informationen über Haydns Komponieren. Er hat geregelte Arbeitsabläufe gehabt und brachte die Werke in mehreren Phasen zu Papier. Albert Christoph Dies berichtete davon, dass Haydn morgendlich am Klavier improvisierte und nachmittags dann aus der Erinnerung niederschrieb.⁴ Außerdem geht aus Haydns Briefen hervor, dass er zwischen Komponieren und Setzen unterschied.⁵ Diese verschiedenen Phasen deuten darauf hin, dass er planmäßig vorgegangen ist.

2 C[arl] F[erdinand] Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. 1, Berlin 1875 (Leipzig 1878); ders., *Joseph Haydn*, Bd. 2, Leipzig 1882; ders. und Hugo Botstiber, *Haydn*, Bd. 3, Leipzig 1927, Reprint Wiesbaden 1970; Adolf Sandberger, »Zur Geschichte des Haydnschen Streichquartetts«, in: *Altbayerische Monatsschrift* 2 (1900), S. 1–24 (Nachdruck: ders., *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 1, München 1921, S. 224–265); Wilhelm Fischer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Leipzig 1915, S. 24–84; Sir Donald Francis Tovey, »Introduction«, in: *Essays in Musical Analysis*, Bd. 1: *Symphonies*, London 1935, 1978; Robert Sondheimer, *Haydn. A Historical and Psychological Study Based on His Quartets*, London 1951.

3 Jens Peter Larsen, »Sonatenformprobleme«, in: *Festschrift Friedrich Blume*, hrsg. von Anna Amalie Abert und Wilhelm Pfannkuch, Kassel u.a. 1963, S. 221–230.

4 Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn [...]*, Wien 1810, S. 221f.

Für ein genaueres Verstehen seiner Arbeitsweise bleibt nur das Werk selbst. Wenn es gelingt, Regelmäßigkeiten und übergreifende Merkmale zu finden, hat Haydn offensichtlich Konzepte beim Komponieren der Durchführungen gehabt. Wenn sich in den scheinbar ungeordneten Abläufen feste Strukturen finden lassen, dann hat er nicht nur individuelle Durchführungen geschrieben. Sie sind dann nicht spontan und frei entstanden, sondern unterliegen in Wirklichkeit einem planvollen Vorgehen. Die Hauptfrage in diesem Vortrag lautet also: Lässt sich die Vielfalt der Tonartenverläufe ordnen?

Gibt es in den Durchführungen eine tonartliche Hierarchie, hat eine der Stufen einen stärkeren Tonartenbezug als die anderen? Diese Frage stellt sich, weil Haydns Zeitgenossen Stufen beschrieben, die dort bevorzugt aufgesucht würden.⁵ Meine Überprüfung hat ergeben, dass tatsächlich jede Durchführung eine besonders ausgeprägte Tonart enthält, ich nenne sie die zentrale Tonart. Sie lässt sich für jede Durchführung eindeutig bestimmen, entweder wird sie mit dem Halbschluss oder auch noch mit der Kadenz befestigt, oder sie ist besonders ausgedehnt oder hervorgehoben.

Entscheidend für die Durchführung ist die Stärke der zentralen Tonart. Je nach Ausprägung unterscheide ich drei Typen. Wird die Tonart in vier oder mehr Takten beibehalten, handelt es sich um den Aufenthalt. Dieser Zustand wirkt wie ein Ausbreiten der Tonart, etwa verbunden mit dem Wiederholen eines zweitaktigen Modells. Bleibt es dabei, gehört die Durchführung dem Typ A an, das A bezieht sich auf den Anfangsbuchstaben von Aufenthalt. Ein zweiter Typ liegt vor, wenn die zentrale Tonart mit dem Halbschluss befestigt wird. Durch den Halbschluss ist die Tonart stärker ausgeprägt als durch den Aufenthalt. Die Schlusswendung verleiht der zentralen Tonart ein besonderes Gewicht, vor allem, wenn sie die einzige der Durchführung ist. Dadurch gehört die Durchführung zum Typ H, H steht für Halbschluss. Die stärkste Ausprägung entsteht, wenn die zentrale Tonart mit der Kadenz befestigt wird. Die Durchführung gehört dann zum Typ K, K wie Kadenz. Zur Verdeutlichung dient die Übersicht der Durchführungen und ihrer Typen.

Tabelle: Übersicht über die Typen der Durchführungen; die Reihenfolge der Quartette entspricht der Gesamtausgabe (Joseph Haydn, Werke); K = Typ Kadenz, H = Typ Halbschluss und A = Typ Aufenthalt

Op./Nr., Tonart	Typ	Op./Nr., Tonart	Typ	Op./Nr., Tonart	Typ
9/4 d	K	33/5 G	K	64/1 C	H
9/1 C	K	33/2 Es	K	64/2 h	H
9/3 G	H	33/1 h	A	64/3 B	K
9/2 Es	H	33/3 C	K	64/4 G	H
9/6 A	A	33/6 D	H	64/6 Es	H
		33/4 B	H	64/5 D	A
17/2 F	H				
17/1 E	A	42 d	H	71/1 B	A
17/4 c	H			71/2 D	H
17/6 D	K	50/1 B	K	71/3 Es	H

5 Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. von Dénes Bartha Kassel u. a. 1965, S. 172.

6 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Teil, Leipzig 1793, S. 307ff.

17/5 G	K	50/2 C	H	74/1 C	A
		50/3 Es	H	74/2 F	H
20/5 f	K	50/4 fis	K	74/3 g	H
20/6 A	K	50/5 F	H		
20/2 C	K	50/6 D	H	76/1 G	A
20/3 g	H			76/2 d	H
20/4 D	K	54/1 G	H	76/3 C	H
20/1 Es	K	54/2 C	H	76/4 B	K
		54/3 E	H		
		55/1 A	K	77/1 G	K
		55/3 B	A	77/2 F	H

Die chronologische Auswertung der Durchführungstypen lässt erstaunliche Ansätze zur Systematik erkennen. Verblüffend ist die Verteilung bei Opus 9; sie legt nahe, dass Haydn die Typen planmäßig abgearbeitet hat. Die ersten beiden Durchführungen gehören zum Typ K, die nächsten beiden zum Typ H; und die letzte zum Typ A; das vorletzte Quartett op. 9/5 beginnt nicht mit einem Sonatensatz, sondern mit einem Variationssatz und bleibt deshalb unberücksichtigt. Die Reihenfolge der Quartette innerhalb der Serie entspricht Haydns Entwurfskatalog und gilt als gesichert, auch wenn die Autographen nicht erhalten sind. Schon dieses Einzelergebnis bei Opus 9 macht es wahrscheinlich, dass Haydn tatsächlich die Typen geplant hat.

Aufschlussreich ist auch der Vergleich, wie die Typen innerhalb jeder Serie aufgeteilt sind. Die Übersicht zeigt drei deutliche Gewichtungen. In der ersten sind alle Typen annähernd gleichmäßig verteilt. Zu ihr gehören die ersten beiden Serien op. 9 und op. 17, dort treten die Typen K und H je zweimal auf und der Typ A einmal. In der zweiten Gewichtung ist ein Überwiegen von Typ K erkennbar; die Serie op. 20 enthält fast ausschließlich den Typ K, und auch in Opus 33 überwiegt er. Zu bedenken ist, dass zwischen diesen beiden Serien eine Lücke von neun Jahren besteht. Das Anknüpfen an dasselbe Gestaltungsprinzip über einen so großen Zeitraum belegt, dass Haydn beim Komponieren in starkem Maße organisiert vorgegangen sein muss. In der dritten Gewichtung verliert der Typ K an Bedeutung; in Opus 50 überwiegt der Typ H, und die Serie op. 71 und op. 74 kommt als einzige völlig ohne den Typ K aus, demgegenüber ist der Typ A zweimal vorhanden.

Die Ergebnisse legen nahe, dass für Haydn tatsächlich die Aufteilung der Typen eine grundlegende Rolle beim Komponieren der Durchführungen gespielt hat. In der Verschiebung der Gewichtungen im Laufe seines kompositorischen Schaffens werden unterschiedliche Vorlieben deutlich. Zunächst verwendete er alle drei Typen annähernd gleichmäßig, dann bevorzugte er den Typ K, und schließlich gab er ihn auf.

In der zweiten Gewichtung mit der größten Konzentration von Typ K wird außerdem eine Eigenart Haydns deutlich: Selbst in den Momenten größter Konsequenz findet sich immer eine Ausnahme. So enthält die Serie op. 20 mit der höchsten Konzentration von Typ K trotz allem eine Durchführung vom Typ H: im Kopfsatz von op. 20/3g. Entgegen jeder Regelmäßigkeit fehlt diesem Satz auch in der Exposition die Kadenz in der Terztonart B-Dur, die zwar erreicht, aber nicht abgeschlossen wird. Der Satz handelt also vom Unabgeschlossenen, nicht zu Ende Kommenden.

In dieser Irregularität und dem Nichterfüllen der Konvention liegt ein spielerisches Moment, bei dem die Regeln vorübergehend außer Kraft gesetzt werden. Es scheint Haydn immer gereizt zu haben, in einem wohl bedachten Rahmen die Grenzen zu überschreiten, um einen bestimmten Ausdruck zu erzielen.

Nachdem nun alle Durchführungen im Überblick betrachtet worden sind, geht es um den Tonartenverlauf der einzelnen Durchführungen. In einer Durchführung folgen verschiedene Stufen und Modulationen aufeinander, vertraute Bereiche wechseln mit völlig fremden Bereichen ab; dadurch entsteht der Eindruck von Nähe und Entfernung. Dieses Abwechseln ist aber nicht beliebig. Beim Hören einer Durchführung entsteht der Eindruck von Etappen, die zielgerichtet aufeinander folgen, zwischen ihnen wird innegehalten und wieder neu angesetzt. Dies deckt sich mit der Beobachtung, dass der Kadenz in der zentralen Tonart immer längere vorbereitende Abschnitte vorangehen, so dass sie Stück für Stück eingeführt wird.

Alle diese Beobachtungen haben mich dazu geführt, in den Durchführungen den kadenziellen Prozess anzunehmen. In diesem Prozess wird die zentrale Tonart aufgesucht, hervorgehoben, vertieft und letztlich kadenziell befestigt. Welche Stadien sind in dem Prozess zu unterscheiden? Zur Beantwortung wurden alle Durchführungen miteinander verglichen. Es konnten vier Stadien identifiziert werden.

Im ersten Stadium ist die zentrale Tonart noch schwach ausgeprägt, sie tritt dort nur vorläufig ein und wird vorerst wieder verlassen. So kann es sein, dass sie am Anfang kurz erklingt und erst gegen Ende wieder aufgegriffen wird, dadurch wird die Durchführung umrahmt. An dem ersten Stadium hat vor allem der Kenner Vergnügen. Er weiß, dass in der Durchführung die zentrale Tonart Vorrang hat und nimmt deren erstes kurzes Aufsuchen als ein zwangloses Annähern an die tonartlichen Bedingungen der Durchführung. Das erste Stadium verleiht dem Tonartenverlauf Leichtigkeit, sein Auftreten lockert den kadenziellen Prozess auf.

Im zweiten Stadium wird die zentrale Tonart dauerhaft erreicht. Eine Strategie ist, sie kaum merklich einsetzen zu lassen, indem innerhalb einer Sequenz der Tonvorrat geringfügig geändert wird. Dann wird sie mit dem Halbschluss ein erstes Mal befestigt.

Im dritten Stadium tritt die zentrale Tonart hervor und wird vertieft. In der vollständigen Quintfallsequenz erklingen alle Stufen der Tonart in gleichmäßiger Fundamentfolge. Die Wirkung der Quintfallsequenz reicht nicht aus, um die Tonart zu befestigen. Aber das ist auch nicht Sinn des dritten Stadiums, denn hier geht es um das Ausdehnen und das Verwenden aller Stufen der zentralen Tonart.

Im vierten Stadium wird die zentrale Tonart mit der Kadenz befestigt. Deren Unterstimme beruht auf dem aufsteigenden Tonleiterausschnitt in der Unterstimme, oft ab dem dritten Tonleiterton. Dadurch erhält die Kadenz eine Stringenz bis hin zum abschließenden Quintfall. Die regelmäßige Bewegung bewirkt obendrein eine Geschlossenheit als Schlusswendung.

Meine Forschungen haben ergeben, dass der kadenzielle Prozess in jeder der untersuchten Durchführungen abläuft und dass immer mehrere seiner Stadien vorkommen. Er etabliert die zentrale Tonart. Daher halte ich den kadenziellen Prozess für das wichtigste Ereignis im Tonartenverlauf der Durchführungen.



First system of the musical score, measures 61-66. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano introduction marked with a *p* dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment.



Second system of the musical score, measures 67-72. The score continues in G minor and 3/4 time. The melody in the right hand becomes more active, featuring eighth and sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. A measure rest of 70 is indicated above the first staff.



Third system of the musical score, measures 73-78. The score continues in G minor and 3/4 time. The melody in the right hand features a measure rest of 80. The left hand continues with a steady accompaniment. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment.



Fourth system of the musical score, measures 79-84. The score continues in G minor and 3/4 time. The melody in the right hand becomes more active, featuring eighth and sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment. The system ends with a forte (*f*) dynamic marking.

The musical score is presented in four systems, each containing four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/2.

- System 1 (Measures 88-91):** Measure 88 begins with a treble clef change. Measure 90 is marked with a rehearsal number '90'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.
- System 2 (Measures 92-95):** Measure 94 features a forte (*fz*) dynamic marking. The music includes a trill in the first violin part.
- System 3 (Measures 96-100):** Measure 96 is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music continues with various rhythmic patterns.
- System 4 (Measures 101-104):** Measure 101 is marked with a rehearsal number '100'. Measures 102 and 103 feature a forte (*fz*) dynamic, while measure 104 is marked with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a trill in the first violin part.

Die Durchführung von Opus 50/1 B ist besonders gelungen. Der Beginn mit seinem ruhig pulsierenden Orgelpunkt lässt das Bild einer Idylle aufkommen, die anschließenden Übergänge rufen Vorstellungen an entfernte, traumartige Landschaften hervor. Ein bewegterer Abschnitt erklingt, er wird vertrauter und findet einen deutlichen Abschluss. Mit der anschließenden Rückführung endet diese Vorstellung.

Wie ist es möglich, dass trotz der Entrückung in entfernteste Stufen der Formteil eine Einheit bildet? Sicherlich bildet der pulsierende Orgelpunkt zu Beginn und am Ende eine motivische Klammer. Aber die Stufen As-Dur und Des-Dur würden befremden, wären sie nicht auch tonartlich eingefasst. Gleich zu Beginn wird die zentrale Tonart g-Moll erstmals aufgesucht, es erklingt ihr Quintton *D* als pulsierender Orgelpunkt (T. 61–66). Auf die Abschnitte in den Stufen As-Dur, Des-Dur und wieder As-Dur hin wird ab T. 90 dezent nach g-Moll zurückgekehrt. Dieses Rückkehren wird mit dem Halbschluss zu T. 96 abgesetzt, sein Schlussklang ist auf fast zwei Takte ausgedehnt. Darauf wird die Tonart mit der vollständigen Quintfallsequenz vertieft (T. 98–99, 2. Halbe). Die folgende Kadenz befestigt die Tonart g-Moll. Sie beginnt im Auftakt zu T. 100, und ihr Schlussklang befindet sich in T. 103.

Diese Durchführung ist ein Musterbeispiel für den kadenziellen Prozess mit allen vier Stadien. Er setzt mit dem ersten Stadium gleich zu Beginn ein, dort wird die zentrale Tonart g-Moll erstmals aufgesucht. Zusammen mit den drei anderen Stadien am Ende wird die Durchführung so umrahmt. Nach den weiteren Stufen folgt das zweite Stadium, in dem die Tonart dauerhaft ergriffen und mit dem Halbschluss erstmals befestigt wird. Im dritten Stadium erklingen durch die vollständige Quintfallsequenz alle acht Stufen der Tonart. Das vierte Stadium mit der Kadenz beschließt den Prozess.

Ich fasse die Ergebnisse zusammen. Für Haydn bestand ganz offensichtlich in den Durchführungen eine Hierarchie der Stufen, denn in jeder ist eine zentrale Tonart bestimmbar. Je nach Ausprägung der zentralen Tonart lassen sich sinnvoll drei Typen unterscheiden. Die Übersicht legt es nahe, dass für Haydn diese Unterscheidung maßgeblich beim Komponieren war.

In der zentralen Tonart läuft der kadenzielle Prozess ab. Er besteht aus vier Stadien, in denen die Tonart allmählich etabliert wird. Dieser Prozess ist das Kernstück jeder Durchführung. In den Durchführungen besteht eine Vielfalt an Tonartenverläufen, sie zeugt von Haydns Lust am Neuen und davon, alle Möglichkeiten zu erproben, die die Formen ihm boten. Die Erforschung der vier Stadien deutet darauf hin, dass Haydn die Durchführungen mit einem Plan komponiert hat, der offen für kompositorische Entwicklungen war und auch Abweichungen und Überraschungen zugelassen hat. Ich meine, dass erst dieser Plan Haydn befähigt hat, im Laufe seines Schaffens die Vielfalt an Verläufen zu erfinden. Der gestalterische Reichtum zeichnet Haydn als spielerischen und planvollen Komponisten aus.